

UN ZORRO DE ARRIBA EN EL MUNDO DE ABAJO:  
LA AUTOFIGURACIÓN DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS  
EN SU ÚLTIMA NOVELA

POR

JULIA ÉRIKA NEGRETE SANDOVAL  
*El Colegio de México*

*Todo novelista reconstruye el mundo a su imagen y semejanza, deshace el mundo real y lo rehace modificado en función de sus rencores y sueños.*

Mario Vargas Llosa

Después de la lectura de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), última novela del escritor peruano José María Arguedas, queda una sensación de zozobra provocada tanto por el contenido de los diarios y su terrible contacto con la realidad convocado al final de sus páginas, como por la forma, poco tradicional o un tanto ajena al sistema arguediano, truncada por la incorporación de los diarios del escritor, fragmentos que, más allá de su autobiografismo, guardan un fuerte vínculo con el contenido ficcional. Como una parte de la crítica ha notado (Zúñiga Ortega, Lienhard, Cornejo Polar, Vargas Llosa, Ostria) en muchos sentidos la de Arguedas es una novela de dualidades, señaladas en principio por el título: arriba-abajo, sierra-costa, español-quechua, realidad-ficción, etc., que concuerdan con la aspiración de Arguedas de crear una suerte de “novela total” que incluyera, además de sus preocupaciones sociales acerca de la población indígena del Perú, esa otra cara del país: la ciudad, la modernidad, la industrialización, el capitalismo; aspiración que lo toca íntimamente dada la doble cara de su propia condición. Él mismo quería formar parte de esa totalidad, no simplemente como personaje, sino como el escritor que padece a causa de la propia escritura, esa práctica que lo mantiene dolorosamente atado a la vida.

Es evidente que la premura del suicidio no le da tiempo suficiente para planear y llevar a cabo dos libros distintos: la novela, por un lado, y por el otro, sus diarios o su autobiografía o, en todo caso, un libro en que expusiera su verdad personal, sus inquietudes intelectuales, sus principios éticos y estéticos. Sin embargo, la idea de fundirlos en uno favoreció no solo a la pulsión autobiográfica, sino a la novela misma, pues aunque la escritura diarística parece estar ahí para justificar los truncamientos de

la trama y asegurar la empatía del lector,<sup>1</sup> sus alcances son otros: la creación de una relación dialéctica entre dos discursos, entre la exposición personal de la escritura inmediata, íntima y reflexiva, y los apresuramientos de la narración ficcional. La consecuencia de la tensión entre estos dos polos es un texto fragmentado que se inscribe dentro de los modelos utilizados por escritores de la época (Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Lezama Lima). Él mismo lanza un comentario sutil, y hasta cierto punto irónico, que delata la naturaleza de su empeño: “Y sospecho, temo, que para seguir con el hilo de los ‘Zorros’ algo más o mucho más he debido aprender de los cortázares, pero eso no solo significa haber aprendido la ‘técnica’ que dominan sino el haber vivido un poco como ellos” (*El zorro* 178).

Sin duda, estamos ante un “nuevo tipo de novela”, como observa Martin Lienhard,<sup>2</sup> una novela de vanguardia, rasgo que Mario Vargas Llosa –muy a pesar de la dura crítica con la que arremete– no pasa por alto cuando advierte el movimiento de avanzada de Arguedas en su último libro:

cuidado con deducir que el interés de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* es solo psicológico, que se trata apenas de un documento clínico para estudiar la personalidad del suicida. Se trata, en verdad, de una obra literaria –por su ambición y su forma, por el modo como se acerca y se aleja de la realidad–, e, incluso, de vanguardia. Ella se sitúa, de todo derecho, dentro de aquella tendencia cuyas obras han sido concebidas a la manera de una inmolación por sus autores, quienes se vertieron en ellas desnudando

<sup>1</sup> Sobre este punto, Mario Vargas Llosa afirma con sorna que una de las trampas sentimentales de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* es el cadáver del autor en el texto, pues “inflige un chantaje al lector: lo obliga a reconsiderar juicios que el texto solo hubiera merecido, a conmoverse con frases que, sin su sangrante despojo, lo hubieran dejado indiferente” (7). Contraviniendo los juicios de Vargas Llosa, Catalina Ocampo se pregunta, con justa razón, “¿es esta novela un desastre literario, o debemos tomarla como creación voluntaria, texto completo?”, y responde, líneas más adelante, que leer *Los zorros* como un fracaso es perder el sentido del texto y “rechazar la posibilidad de una experiencia límite ante la palabra” (122).

<sup>2</sup> Martín Lienhard defiende el carácter vanguardista de la última novela de Arguedas, no en tanto afiliación directa al vanguardismo europeo o norteamericano, sino por los puntos de contacto que guarda con ellos, como el hecho de haber percibido el fenómeno urbano del Perú, de la ciudad moderna, si bien muy distinta del Nueva York de los años veinte. En opinión del crítico, Arguedas es el primer escritor que capta a profundidad esta nueva realidad urbana e intenta llevarla a la escritura utilizando procedimientos narrativos vanguardistas (“perspectiva múltiple, monólogo interior, ruptura de la secuencia causal, yuxtaposición de los registros lingüísticos”), y asegura que: “El mecanismo que domina *Los zorros* es la transformación, apoyada en los principios de la narrativa urbana de vanguardia, de los elementos andinos –orales y populares– en escritura novelesca, occidental y elitista por definición. Al apropiarse estos elementos nuevos y ajenos, sin embargo, el discurso novelesco se ‘oraliza’, se ‘andiniza’ y deja de ser un medio exclusivamente occidental” (“La ‘andinización’” 332). Fundado en este tipo de argumentos, Lienhard considera la última novela de Arguedas como “un nuevo tipo, ‘colectivo’, de novela urbana” (“El zorro de arriba” 68).

ante los demás sus pasiones y miserias, haciendo en esos libros el sacrificio de su intimidad. (7)

Este carácter poco tradicional de la narración en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* y, en especial, la intervención directa del autor mediante el uso de un género autobiográfico rebasan las convenciones de la novela autobiográfica.<sup>3</sup> No sería aventurado afirmar que se trata de una autoficción, ese tipo de textos que al incorporar al autor en la ficción se debaten entre lo autobiográfico y lo ficcional, pero acceden por igual a ambos territorios.<sup>4</sup> Y es que más allá de la ambigüedad derivada de la mezcla de lo real y lo inventado, este tipo de escritura del yo busca sostener, entre otras cosas, una imagen recompuesta del autor así como su postura ante el hecho literario, es decir, ante el acto creativo mismo y el sistema dentro del cual se sitúa la emisión y recepción del libro. La novela de Arguedas, aunque no justifica la presencia del autor como recurso explícito de la ficción —puesto que no pretende fundirse con un personaje y, desde ahí, lanzar el anzuelo por igual a lo vivido y a lo imaginado— emplea un tipo de discurso que le permite expresarse en primera persona, unir el enunciado directamente a su nombre y, así, dar forma a “la soterrada voluntad de acuñar una imagen para la posteridad” (Vargas Llosa 6). Sin pretenderlo, el autor de *Los ríos profundos*, reacio a la técnica y los formulismos literarios, adoptó un procedimiento distinto y, hasta cierto punto, innovador para su época: inducir la ruptura e hibridación genéricas mediante la incorporación de la subjetividad creadora en la forma de diarios intercalados al cuerpo de la ficción.<sup>5</sup> En ellos, el autor plasma el relato personal paralelo al relato del Puerto

<sup>3</sup> Es cierto que, como apunta Ana María Barrenechea, estrictamente hablando, lo autobiográfico no está fundido con el mundo narrado. Los diarios, asegura Barrenechea, “se presentan como confesiones reales, no-fictivas, interrumpiendo la novela de Chimbote, con la que alternan sin perder su autonomía, pero comprometiéndose en el engendramiento del relato” (292). Ella misma nota, sin embargo, que *Los zorros* es la única de las novelas de Arguedas que “incluye comentarios sobre la escritura en general y el proceso de la escritura de ella misma en particular. *Los Zorros* ofrece una experiencia límite en la historia literaria de las relaciones escritor-texto, escritor-vida, texto-vida, y de las consiguientes relaciones con el lector” (289). En efecto, las implicaciones del relato autobiográfico de los diarios rebasan las limitaciones que la mera relación vida-obra impone para movilizar las relaciones que Barrenechea destaca.

<sup>4</sup> Manuel Alberca la incluye en su lista de autoficciones hispanoamericanas en *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* (301-307).

<sup>5</sup> Christian Fernández cuestiona la lectura autobiográfica que la mayor parte de la crítica ha hecho de *Los zorros*. Observa muy atinadamente que la voluntad de Arguedas era, en efecto, publicar los diarios como ficción; esto se advierte, por un lado, desde el momento en que publica el “Primer diario” como adelanto de la novela en la revista *Amaru*, que ya contemplaba como primer capítulo, incluso “capítulo sui generis”. Por otro lado, la petición no cumplida de Arguedas de colocar como prólogo los textos que sus editores decidieron dejar como epílogo modifica el sentido que el escritor quería para su novela. Fernández señala el detalle de los comentarios de Arguedas acerca de la escritura, la corrección y la publicación de los diarios, lo que indica que son textos concebidos como parte de *Los zorros* y, por

pesquero de Chimbote y al de los personajes cuyo destino se debate en medio de los hervores de esta ciudad en proceso de industrialización y modernización.

Roland Barthes creía que los escritores recurren al diario porque desean inventar un estilo, ser testigos de su época, crear una imagen o experimentar, como en un laboratorio, con la lengua. En Arguedas se cumplen todos esos impulsos, aunque el tercero de ellos parece abarcar a los otros, pues el estilo y la función testimonial acaban por ser parte de la imagen que intenta reconstruir. Los diarios en *Los zorros* no son meros injertos del relato. Más que simplemente justificar el carácter fallido que muchos han advertido en la novela funcionan, entre otras cosas, como sustitutos de la trama trunca y sus apresuramientos. Desde otra perspectiva, se podría decir que el privilegio de la emergencia de la intimidad del yo del autor en *Los zorros* la convierte en una novela-diario en la que se insertan fragmentos de otra novela en proceso de escritura. En este sentido, al margen del grueso de la narración, los diarios permiten la figuración de un autor en crisis al reunir el presente de la escritura con el pasado de la evocación autobiográfica, ya que se trata simultáneamente del relato de un plan de suicidio, el relato de la escritura de la novela y la reflexión sobre la escritura-literatura.

Así las cosas, surgen cuestionamientos de rigor que atañen directamente a la puesta en escena de esta figura: ¿Cómo se concibe Arguedas en cuanto escritor? y ¿cuál es su relación con la escritura-literatura? Estas páginas son un intento de responder a tales preguntas, considerando que la emergencia de la imagen del escritor se efectúa en tres niveles: uno que, en el plano de la estructura, potencia un efecto metaficcional al presentar al escritor y al proceso creativo que da origen a la novela misma; otro que se construye mediante la declaración de principios estéticos y de una postura literaria con la que Arguedas justifica toda su obra; y, por último, uno autobiográfico, que patentiza el carácter introspectivo y confesional del género, y en el que se encuentran unidos dos momentos cruciales de la vida del autor: la infancia y la muerte (o su búsqueda).<sup>6</sup>

---

lo tanto, como ficción. Por lo demás, el crítico llama la atención sobre aspectos como la naturaleza particular del género diarístico que Arguedas transgrede, la ausencia deliberada del nombre del autor en los diarios y la introducción de los dos zorros míticos, que funcionan como narradores de los Hervores, en el cuerpo de la escritura personal a modo de comentaristas de la historia de Fidela. Si bien coincido con su postura y con la necesidad de desviar la lectura autobiográfica para enfrentar el problema de la estructura narrativa, si hay una emergencia deliberada del yo que puede leerse autobiográficamente desde una perspectiva que vaya más allá del dato concreto y de la muerte del autor. Porque titular esos fragmentos precisamente como “Diarios” no fue cuestión del azar, merece la pena verlos en su justa dimensión sin reducirlos a ninguno de los polos de la eterna separación entre realidad y ficción. Mi aproximación intenta mostrar algunas de las complejidades estructurales que, como en las novelas contemporáneas formalmente más ambiciosas, desata la incorporación de los diarios.

<sup>6</sup> Una de las propuestas más sugerentes a propósito del aspecto autobiográfico en *Los zorros* es la de Fernando Rivera, quien analiza, con otra mirada, los mismos elementos destacados por Christian Fernández. Rivera estudia la relación entre la experiencia vital de Arguedas (en particular su niñez), su construcción como sujeto de la escritura y su poética narrativa. Además del planteamiento acerca de

Este trabajo de autfiguración convoca la emergencia de una mitología personal, es decir, la creación de una figura autorial que sintetiza la vocación literaria de Arguedas.

## 1. EL AUTOR Y LA TEMATIZACIÓN DE LA ESCRITURA

*Los zorros* no está muy lejos de aquello a que se refería Roland Barthes cuando afirmaba que hoy en día escribir no es contar, sino decir que se cuenta. Si se quiere, la de Arguedas es una novela narcisista, para usar el término de Linda Hutcheon, es decir, “una ficción que incluye en sí misma un comentario sobre su propia identidad narrativa o lingüística” (1); o en todo caso, una *metanovela*, ese artefacto de la literatura moderna (y posmoderna) que incluye reflexiones sobre sí misma. El elemento que posibilita la apertura del texto a este tipo de procedimientos es la irrupción del autor en el relato en primera persona y, en especial, la influencia que desde ahí ejerce en la construcción de sentido y en la recepción misma del texto. Un modo eficaz de controlar el curso del relato es colocarse adentro y asumir una visión desde afuera; esa posición estratégica permite a Arguedas “decir” y “decirse” en la escritura. Un decir que clarifica la estructura del libro, sus altibajos e intenciones, que orienta al lector y lo previene sobre los posibles encuentros y desencuentros. En este decir, la participación del autor provoca que la novela incida sobre sí misma, se autocomente e incluya su propio nombre cuando se proyecta como plan sabiéndose en proceso. Decirse, por el contrario, es asumir la búsqueda personal y la creación de una identidad, es traer a la página la vida, pero no toda la vida, sino lo que de ella cuenta para la literatura: evocación de recuerdos determinantes, opiniones, críticas y, en última instancia, una visión de mundo.

---

la demanda de amor del pueblo andino —como una demanda ética convertida en testimonio de la voz del otro— y de la figura de la traducción que preside la poética narrativa de la novelística de Arguedas, Rivera hace una observación respecto a la doble lectura que suscita *Los zorros*: una autobiográfica y otra ficcional; la primera autorizada, de algún modo, por el propio Arguedas con la publicación del “Primer Diario” en la revista *Amaru* como adelanto de la novela, pero también a modo de documento personal que incita la lectura y la crítica de Julio Cortázar. En los diarios hay sobre todo, en opinión de Rivera, una conciencia de escritura al lado del trabajo de rememoración que, por momentos, acerca el texto a las memorias. Aunque advierte que el nombre del autor de los diarios no se da a conocer, sino hasta el final en el epílogo, admite que hay ciertas marcas o datos biográficos que lo unen con el escritor José María Arguedas y, a partir de aquí, se establece la identidad entre autor, narrador y protagonista planteada por Philippe Lejeune, que le confiere un estatuto real. Señala, sin embargo, que al insertarse en el marco ficcional de la novela, los diarios operan como “escritos para la ficción” (192) y su narrador, por lo tanto, se convierte en personaje. Así pues, Rivera asegura que “la organización formal de los diarios, su inclusión en el cuerpo de la novela, y especialmente en el aparente anonimato del diarista puede llevarnos a reconocer en *Los zorros* una novela que trabaja la ficción del diario. Es decir, el uso del diario como una estrategia literaria que se fundamenta en su uso como documento autobiográfico, en su capacidad de cumplir una función mimética para producir la ilusión de lo real, y en las posibilidades narrativas que conlleva su reflexividad” (191).

Antes de detenerme en los procedimientos que el decir del autor desencadena a nivel de la estructuración de los contenidos novelados es preciso observar su composición. *Los zorros* se divide en tres partes: dos corresponden a la novela y la última a un epílogo formado por dos cartas de Arguedas a Gonzalo Losada y al rector de la Universidad Agraria y a los estudiantes, respectivamente, y el texto “No soy un aculturado ...”. La primera parte contiene tres diarios, uno al comienzo, otro a la mitad y otro al final; en la segunda parte solo hay uno, esta vez al final, y con él se enlazan las cartas póstumas del epílogo, que son, simultáneamente, su culminación y el fin de la novela. Se puede decir que la distribución de los diarios hace las veces de marco para la ficción al servir de apertura y conclusión. Su escritura se efectúa entre el 10 de mayo de 1968 (fecha del primer diario) y el 28 de noviembre de 1969 (fecha de la última misiva y del suicidio de Arguedas). Su extensión es, en realidad, breve: el primero está formado por seis entradas, el segundo por dos, el tercero y el “¿Último diario?” por una, sin embargo, consiguen crear una imagen acabada del autor y sintetizar los motivos que alimentan la obra arguediana.

La incidencia del autor en lo que podría verse como el relato marco tiene aquí una función cardinal en tanto que incurre en la tematización de la escritura. En otras palabras, que aparezca la figura del escritor en el proceso de producción de la obra que leemos desencadena ese conocido mecanismo de reflexión en el que, como en *Las Meninas*, de Velázquez, el artista se autorretrata en el acto mismo de creación. La consecuencia de este gesto autocontemplativo y narcisista es el reflejo del cuadro dentro del cuadro o, en el caso de la escritura, del libro dentro del libro. Arguedas, sin proponérselo, sigue la senda de Cervantes en *El Quijote* o de Unamuno en *Niebla*, con la diferencia de que el escritor peruano se juega el todo por el todo, más allá del artificio, en un acto de búsqueda personal y de rendición de cuentas.<sup>7</sup> Sin embargo, no es la figura del autor sobre quien se proyecta la metafictionalidad, ya que no hay alusiones directas a la autoría o al carácter transgresor de su presencia en la novela, pues aunque irrumpe a título personal en un libro que en su totalidad se lee como ficción, no traspasa el umbral del segundo relato concebido en principio como ficcional. En cambio, sí se proyecta discretamente sobre el proceso de creación y sobre las reflexiones y comentarios acerca de lo escrito, lo que muestra en definitiva la fuerza de atracción que hace gravitar a su alrededor al resto de la narración y sus personajes.

<sup>7</sup> Martín Lienhard observa el carácter experimental de la novela de Arguedas, que ninguna de las novelas del *Boom* llevó tan lejos. A diferencia de *Rayuela*, de Cortázar, o *Conversación en La catedral*, de Vargas Llosa, no se trata de un “cuestionamiento en definitiva lúdico del modo tradicional de narrar, sino —como subraya el balazo auténtico al final— de una puesta en acusación radical de la escritura en un área donde las mayorías no tienen acceso a la literatura escrita, y menos a la de corte vanguardista” (*El zorro* 65).

Todo indica que la intención primera de los diarios es la de aliviar o, de ser posible curar, mediante la escritura, los padecimientos del autor, y de ese modo aplazar la muerte. Desde este punto de vista, el acto escritural, al ser tematizado, se convierte en la piedra de toque del movimiento que anima el relato personal y el de la novela en proceso: es terapia, es necesidad, es imposibilidad y es deseo. Arguedas escribe para curarse, porque le han dicho que si logra escribir “recuperará la sanidad” (*Los zorros* 8); cuando la novela se le escapa, recurre a la escritura íntima con el único fin de no perderse, aunque, como asegura, escriba sobre el único tema que le atrae: “esto de cómo no pude matarme y cómo ahora me devano los sesos buscando una forma de liquidarme con decencia” (8). En realidad, esta sutil tematización de la escritura, las referencias al por qué (“por terapéutica”) y al para qué (“sin dejar de pensar que podrán ser leídas”) desencadena un efecto metatextual en varios sentidos: se convierte en el comentario sobre el libro en proceso y sobre otros libros del autor al mismo tiempo que efectúa una síntesis del contenido del relato enmarcado.

Las formas más simples del “Primer diario” que introducen el por qué y el para qué dan pie a formas más elaboradas en los siguientes diarios, donde se juega una modalidad sofisticada de la metaficcionalidad, la *mise en abyme*, entendida como “todo enclave que guarde relación de similitud con la obra que lo contiene” (Dällenbach 16). Desde esta perspectiva, ambos relatos se contienen mutuamente y establecen una relación dialéctica que permite entender el proceso de escritura del relato ficcional, llenar los huecos, comentar y completar su sentido; al mismo tiempo, el texto sobre Chimbote refleja los altibajos del estado anímico infundido en los diarios. Fragmentos como el siguiente ilustran la dinámica de ambos relatos:

Voy a tratar, pues, de mezclar, si puedo, este tema que es el único cuya esencia vivo y siento como para poder transmitirlo a un lector; voy a tratar de mezclarlo y enlazarlo con los motivos elegidos para una novela que, finalmente, decidí bautizarla: “El zorro de arriba y el zorro de abajo”; también lo mezclaré con todo lo que en tantísimos instantes medité sobre la gente y sobre el Perú, sin que hayan estado específicamente comprendidos dentro del plan de la novela. (*Los zorros* 8)

Sin lugar a dudas, anunciar como posible el título de la novela que leemos para otra que está en proceso de escritura es un mecanismo de desdoblamiento típico de la literatura metaficcional que encierra la paradoja de negar y afirmar simultáneamente la propia existencia del libro. La autoconciencia que rige este movimiento se delata en esa suerte de resumen de contenido que, de tanto en tanto, transmite el autor en su empeño de recordar al lector que se enfrenta a una novela trunca. El “¿Último diario?” es, además de una despedida, una suerte de suma de lo no contenido, es decir, de lo que Arguedas ha previsto ya como parte de su novela pero que sabe, porque lo presente, porque la urgencia de la muerte no lo abandona, que no llegará a concretarse:



¡Cuántos *Hervores* han quedado enterrados! Los Zorros no podrán narrar la lucha entre los líderes izquierdistas, y de los otros, en el sindicato de Pescadores; no podrán intervenir [...] No aparecerá Moncada pronunciando su discurso funerario, de noche, inmediatamente después de la muerte de don Esteban de la Cruz; el sermón que pronuncia en el muelle de La Caleta, ante decenas de pescadores que juegan a los dados cerca de las escalas por donde bajan a las pancas y chalanas que los llevan a las bolicheras. Los Zorros iban a comentar y danzar este sermón funerario en que el zambo “loco” enjuicia al mar y a la tierra [...] No podré relatar, minuciosamente, la suerte final de Tinoco que, embrujado, con el pene tieso, intenta escalar el médano “Cruz de Hueso”. (243-244)

Tampoco contará el suicidio de Orfa, la degollación del gringo Maxwell ni la vida de Cardozo y de Ojos Verdeclaros. Las pretensiones de Arguedas de construir “un muestrario cabalgata, atizado de realidades y símbolos, el que miro por los ojos de los Zorros” (245) se quedará en eso, en mera pretensión. Estos adelantos, no obstante, subsanan la apertura de la novela, su inacabado aspecto, pues orientan la lectura hacia una determinada dirección y hacen que la escritura diarística se convierta también en la extensión de la novela sobre Chimbote, en una apresurada ampliación de su contenido.

Las alusiones a las dificultades para escribir los capítulos de la novela: “No puedo comenzar ahora el capítulo III. Me lanzaré, pues, nuevamente, a divagar” (79) o “Entonces agonizaba porque no podía escribir el segundo capítulo; ahora se trata del tercero. El segundo capítulo lo escribí, arrebatado, sin conocer bien Chimbote ni conocer como es debido ninguna otra ciudad de ninguna otra parte” (80), funcionan como motor de la escritura del fragmento que le sucede. Este impulso, que puede verse, siguiendo la tipología de Dällenbach (95), como una *mise en abyme* de la enunciación –pues pone en evidencia al productor y la producción del texto así como el contexto de su producción– es significativo porque, de hecho, se une al plan de la novela, a la estructura en “hervores” que Arguedas prevé y anuncia en el “Segundo diario” quizá como advertencia al lector para que perciba mejor la dinámica del texto. Cuando se refiere a ese “balbuciente diario que aparece como primer capítulo, algo estrambótico, de esta novela” (79), al que volverá más adelante: “Pero estas páginas, las primeras de Puruchuco [...] yo las incorporo como el estrambótico primer diario. Son parte del libro si ha de existir tal libro” (82), o cuando afirma “no es que pretenda describir precisamente Chimbote” (82) adelanta descripciones del contenido y orientaciones de lectura que, por su brevedad, casi pasan desapercibidas, pero que desencadenan una sutil *mise en abyme* del código (o metatextual) –caracterizada por la exposición de una poética, debates estéticos, manifiestos, credos o la finalidad de la obra (Dällenbach 120)– vinculada directamente con la disputa entre Arguedas y Cortázar, mediante la cual se configuran los principios rectores de la obra arguediana.



La incorporación estratégica de los diarios se encargará de mostrar, en primera instancia, la finalidad de la obra: sanar el ansia de muerte del autor. Se trata de una suerte de exorcismo, de sanación, que se apoya en los poderes catárticos de la escritura. A este para qué de la escritura le sigue el por qué, cuestión que para Arguedas se resume en tres palabras: amor, goce y necesidad.<sup>8</sup> La afirmación que lo ancla en esta creencia está unida a la postura artística que lo separa de Cortázar, la cual sirve para configurar esa imagen, especie de autorretrato, que deseaba dejar unida a su nombre.

## 2. UN ESCRITOR PROVINCIANO: EL DIÁLOGO DE ARGUEDAS CON SUS CONTEMPORÁNEOS

En el decirse, nivel que implica al yo-escritor (Liliana Befumo y Aymara de Llano),<sup>9</sup> Arguedas apuesta a la teorización a propósito de su oficio de escritor, sus motivaciones y el lugar que ocupa dentro del medio literario latinoamericano. Una de esas motivaciones implícitas de los diarios, que a todas luces inquieta su ánimo, es la de erigir de una vez por todas su postura artística y crear un fuerte para defenderla. Parte de esa postura deriva de las referencias a su infancia entre la población indígena, como se verá más adelante. Sin embargo, las marcas más contemporáneas resultan de sus lecturas y su relación con otros escritores, todas las cuales están signadas por el afecto personal más que por un trabajo reflexivo derivado de la lectura meticulosa, aunque esta haya tomado parte en sus opiniones.

Ocuparse de Julio Cortázar y otros escritores animó no solo el comienzo del libro, como asegura Arguedas (*Los zorros* 178), sino que se convirtió en uno de los tópicos al que, de cuando en cuando, regresaría en el transcurso de todos los diarios. Una de

<sup>8</sup> Así lo expresa: “Escribimos por amor, por goce y por necesidad, no por oficio. Eso de planear una novela pensando en que con su venta se ha de ganar honorarios, me parece cosa de gente muy metida en las especializaciones” (*Los zorros* 18).

<sup>9</sup> Liliana Befumo Boschi y Aymara de Llano se refieren a la estructuración de tres niveles del yo y los otros en los diarios de *Los zorros*. Se trata de una articulación del narrador en tres niveles correspondientes a tres actitudes ante la realidad, cada una de las cuales “se exterioriza por una manifestación del yo”: el yo/hombre, cercano al plano existencial y personal del autor; el yo/narrador, relacionado con los otros personajes; y el yo/escritor, instancia encargada de la teorización acerca de la escritura y el oficio del creador (173-174). Aymara de Llano, en un artículo más reciente, se aproxima a *Los zorros* desde un rastreo del discurso autobiográfico (que abarca también *El sexto* y *Los ríos profundos*). Se centra en “la autobiografía como tipo discursivo que construye un referente individual” y otro colectivo, y que cuestiona las formas tradicionales del género autobiográfico tanto en lo relativo al “pacto” como en lo que concierne a la relación vida/texto. Según la crítica, de “la alternancia entre los diarios Diarios –es decir lo individual– y los ‘Hervores’ –lo colectivo– surge la necesidad de interrogarse acerca de este problema que no es solo formal, sino que va más allá de una estructuración externa, de un experimento narrativo, de un armado textual –aunque esto contribuye– para constituirse en una verdadera postulación estética, en la posibilidad de plasmar desde la elección del género –novela– y de los registros que en ella funcionan, una postura frente a la vida –la escritura es parte de ella– y también [...] frente a la muerte” (145).

las primeras marcas que Arguedas se impone para distinguirse de otros escritores es su relación con la lectura. Arguedas admite y justifica la carencia de lecturas en su formación cuando alude a los impedimentos para leer: “Yo me convertí en ignorante desde 1944. He leído muy poco desde entonces. Me acuerdo de Melville, de Carpentier, de Brecht, de Onetti, de Rulfo” (*Los zorros* 10). El encuentro con los libros, el acto de leer exaltado por muchos escritores, y que Sylvia Molloy considera escenario privilegiado en las autobiografías hispanoamericanas, en los diarios de Arguedas aparece minimizado, no sin un dejo de dramatismo. En su lugar, la experiencia personal hace las veces de lo leído, y de ese modo reivindica el conocimiento directo de una realidad por demás rica y de una herencia cultural transmitida oralmente.<sup>10</sup>

Ser escritor en Latinoamérica representa para Arguedas una tarea y un reto de grandes dimensiones, porque quiere dar cuenta de una realidad compleja como la suya, que es la del Perú. Por eso, se coloca del lado de los escritores que más profundamente han sabido traspasar realidades similares y llevarlas a la escritura, aquellos que, además, no rehuyeron al provincialismo, sino que le supieron aportar una tesitura cosmopolita. Así, la penosa experiencia relatada en los diarios va acompañada de dos posturas, una afectiva y otra crítica, que enmarcan su trabajo escritural y delinear el contexto intelectual dentro del que deseaba situarse. En el primer caso, hay una gesto de admiración y respeto hacia escritores como Juan Rulfo, de quien evoca los varios encuentros que sostuvieron y su personalidad cercana a la de ese don Felipe Maywa, el indio que protegió a Arguedas en su niñez; Juan Carlos Onnetti, quien “tiembla en cada palabra, armoniosamente” (12); García Márquez, cuyos cuentos le recuerdan las historias de “doña Carmen Taripha, de Maranganí, Cuzco” (14); Guimarães Rosa y José Revueltas, amigos ciudadanos que lo trataron de igual a igual; o Nicanor Parra, “el más inteligente de cuantos he conocido en las ciudades” (15). Su actitud crítica deriva, por el contrario, de una pugna con Julio Cortázar, que le sirve para defenderse y establecer, de una vez por todas, su postura y la imagen del escritor provinciano. Afirmaciones como: “De Cortázar solo he leído cuentos. Me asustaron las instrucciones que pone para leer *Rayuela*” (12) o “este Cortázar que agujonea con su ‘genialidad’, con sus solemnes convicciones de que mejor se entiende la esencia de lo nacional desde las altas esferas de lo supranacional” (13-14) son solo el preámbulo a los comentarios en contra de los juicios del escritor argentino sobre la profesionalización del escritor, mismos que le dan pie para reafirmarse en su provincialismo:

Yo no soy escritor profesional. ¡No es profesión escribir novelas y poesías! O yo, con experiencia nacional, que en ciertos resquicios sigue siendo provincial, entiendo

<sup>10</sup> Al respecto, Vargas Llosa comenta que “Arguedas trata de ganar la simpatía de sus lectores reivindicando su origen humilde y provinciano, de hombre que –ay, la eterna tontería– ha aprendido lo que sabe en la vida y no en los libros” (7).

provincialmente el sentido de esta palabra oficio como una técnica que se ha aprendido y se ejerce específicamente, orondamente, para ganar plata. Soy en ese sentido un *escritor provincial*. (18, énfasis mío)

Hay que recordar que a raíz de la publicación del “Primer diario”, pensado ya como primer capítulo de la novela, en el número 6 de *Amaru* (abril-junio 1968), Julio Cortázar arremete contra Arguedas desde la revista *Life* y pone en tela de juicio las declaraciones de Arguedas acerca de su provincialismo. Este, por su parte, escribe un “Inevitable comentario a unas ideas de Julio Cortázar”, al que alude en el tercer diario y lo convierte en el pretexto para reafirmar su postura: “desde la grandísima revista norteamericana *Life*, Julio Cortázar, que de veras cabalga en flamígera flama, como sobre un gran centauro rosado, me ha lanzado unos dardos brillosos. Don Julio ha querido atropellarme y ningunearme, irritadísimo porque digo en el primer diario de este libro, y lo repito ahora, que soy provinciano de este mundo” (174). Esta querella se convierte en el eje que resuelve temporal y parcialmente el conflicto identitario del escritor peruano, pues en realidad esa cualidad que tanto defiende es, al mismo tiempo, la causa de su desencuentro con la ciudad y de su impotencia para aprehender Chimbote.

La escritura autobiográfica conlleva, con frecuencia, un afán de inmortalizar al creador, de asentar y perpetuar su imagen, aspiración de la que Arguedas no está exento. Si bien no se trata de un personaje de ficción en sentido estricto, sí hay una elaboración deliberada de la voz que enuncia en los diarios, elaboración que concuerda con las pretensiones de inmortalidad del “héroe autoficcional” (Alberca 278-279),<sup>11</sup> definido, entre otras cosas, por la falta de identidad y su búsqueda obsesiva, pero también por la anticipación de su muerte, gesto que delata cierta ironía y narcisismo, pues sin abandonar su centralidad, el autor se retira de la escena para atestiguar su muerte o, al menos, preverla y de ese modo recrear la imagen que de él quedará después de este acontecimiento (Alberca 218). Los diarios son, casi en su totalidad, la forma de anunciar la despedida de Arguedas de este mundo; su motivación central es la de plasmar el ansia de muerte que lo agobia y el plan de suicidio, a los que, conforme la escritura avanza y el final es inminente, se suman sus últimos deseos.

En el “¿Último diario?” pide que algún *hermano* suyo toque para él el charango o la quena, y aclara que le gustan “las ceremonias honradas, no las fantochadas del carajo” (245). Más que este fragmento, las cartas del “Epílogo” son el espacio propicio para llevar a efecto una serie de solicitudes que pondrán en orden los asuntos pendientes. Uno de ellos es la petición que hace a Gonzalo Losada de publicar “una edición popular

<sup>11</sup> También se ha considerado la figura de Arguedas como “héroe trágico” en la medida en que se sitúa como mediador entre el arriba y el abajo, “entre la libertad y la esclavitud”, y porque enfrenta una lucha contra la muerte al mismo tiempo que es capaz de acceder a una experiencia casi mística del lenguaje (Ocampo 122-125).

de *Todas las sangres* para el Perú y del relato sobre Chimbote” (250); aunque quizá el asunto de mayor peso, por lo que toca al acabado de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, es el de incluir a modo de prólogo –en caso de que Losada acepte la novela tal como está– el discurso pronunciado cuando recibió el premio “Inca Garcilaso de la Vega” en octubre de 1968, cuyo título reza “No soy un aculturado...”. La importancia de este texto en la autofiguración del autor reside en su carácter de catalizador de la doble urgencia de Arguedas por resolver el conflicto identitario que lo consume y enorgullece al mismo tiempo. Aquí, además de plasmar la utopía de poner en contacto armonioso las dos grandes realidades del Perú, sostiene la imagen de un “individuo quechua moderno” en quien esa utopía llega a realizarse: “Yo no soy un aculturado”, dice, “yo soy un peruano que orgullosamente, como un demonio feliz habla en cristiano y en indio, en español y en quechua. Deseaba convertir esa realidad en lenguaje artístico y tal parece, según cierto consenso más o menos general, que lo he conseguido” (267).

En el “¿Último diario?”, por lo demás, emerge un ideal de heroicidad fundado en el papel de mediador entre dos mundos y preservador de la cultura quechua que Arguedas asume con dignidad. De ahí que no vacile en instar a que “Despidan en mí a un tiempo en el Perú” (246) y, de nueva cuenta, reivindicar la pasión por su patria: “He sido feliz en mis llantos y lanzazos, porque fueron por el Perú; he sido feliz con mis insuficiencias porque sentía el Perú en quechua y en castellano” (246). De este modo parece completarse una parte de la búsqueda de Arguedas, esa exploración que lo lleva al autoreconocimiento y, en última instancia, a la creación de un perfil artístico e intelectual que lo sitúa en un lugar muy específico de las letras peruanas y latinoamericanas.

### 3. EL RELATO AUTOBIOGRÁFICO: SUICIDIO E INFANCIA

Decirse es de igual manera, ya lo mencioné, recurrir al relato personal, a la apelación a la vida en la forma de evocación e invocación del pasado, pero también en la de reajuste de cuentas con el presente desde donde se enuncia.<sup>12</sup> Aunque entre el material autobiográfico se cuentan cartas, ensayos salpicados de datos autobiográficos, entrevistas y las confesiones que el escritor peruano hiciera en su discursus durante el Primer Encuentro de Narradores de Arequipa en 1965, quizá su escritura autobiográfica de más envergadura se encuentra en los diarios de *Los zorros*. Por este motivo es difícil pasar por alto la sinceridad de su relato de vida, de sus experiencias más íntimas y sus impresiones sobre la escritura-literatura, por mucho que se diga que todo lo que entra en una novela acaba siempre ficcionalizado. En las últimas décadas, las teorías de la

<sup>12</sup> Para un panorama general de los textos autobiográficos de Arguedas véase el artículo de Pedro Ramírez, “De la novela autobiográfica: J. M. Arguedas”.

autoficción postulan que hay textos que pueden leerse como autobiografía y ficción al mismo tiempo, porque pisan terrenos ambiguos donde el yo tiene la posibilidad de ser y no ser de manera simultánea, de afirmar y, en el mismo acto, negar su identidad. *Los zorros*, como las autoficciones más experimentales, asimila semejante paradoja, de modo que bien se puede decir que Arguedas intenta construir(se) una imagen a partir del relato de ciertos acontecimientos de su vida, sucesos que marcaron su personalidad y signaron su vocación de escritor.

Uno de los momentos, por lo demás recurrente, que Arguedas se complace en rememorar –aunque en realidad lo sufre– es la infancia. Es bien sabido que Arguedas nutrió buena parte de sus libros con recreaciones de esos primeros años de la formación de su personalidad, determinantes también en su formación profesional: su nacimiento en Andahuaylas; la muerte de su madre cuando él tenía tres años; las segundas nupcias de su padre y la vida con su madrastra en Puquio y San Juan de Lucanas donde, obligado por esta, comienza su vida entre los indios; sus años en la hacienda de Viseca, donde conoce y convive con don Felipe Maywa, figura cara a Arguedas; su tiempo en Abancay (sustancia de *Los ríos profundos*), etcétera.<sup>13</sup> En Arguedas, esta etapa de la vida resulta idílica no por sí misma, sino por el contacto con la cultura y la lengua quechuas, sello ineludible de toda su producción intelectual.

Dada la naturaleza del diario en cuanto género que privilegia el aquí y ahora de los acontecimientos, la perspectiva retrospectiva es menos acentuada que en la autobiografía; no obstante, como en todo relato autobiográfico, siempre hay un resquicio por donde se infiltra la evocación del pasado, evocación que, a decir de Sylvia Molloy, “está condicionada por la autofiguración del sujeto en el presente: la imagen que el autobiógrafo tiene de sí, la que desea proyectar o la que el público exige” (19). En efecto, en los diarios Arguedas no recurre a su infancia para elaborar un retrato del niño que fue, sino para convocar los momentos que el adulto considera determinantes de su vocación de escritor y, con mucho, de su inclinación suicida.

Desde una lectura autobiográfica, la infancia es uno de los episodios que ocupa más espacio en los diarios; el resto remite al presente de la enunciación relacionado con la crisis emocional y escritural de Arguedas. En retrospectiva cuenta su primer intento suicida en abril de 1966 y sus añejos deseos de muerte, cuando “quiso morir en un maizal del otro lado del río Huallpamayo, porque don Pablo me arrojó a la cara el plato de comida que me había servido la Facundacha” (11). En el presente alude a su condición actual ligada a un nuevo plan de suicidio, esta vez provocado tanto por dolencias antiguas como por el agobio ante la impotencia creativa. Cada diario obedece al intento fallido de comenzar a escribir algún capítulo de la novela; por eso

<sup>13</sup> Véase “Intervención en Arequipa” de Arguedas. A excepción de *El sexto*, que cuenta la experiencia carcelaria de Arguedas, a los veintiséis años, en una prisión de Lima entre 1937 y 1938, es marcada su predilección por la infancia y la adolescencia.

son una especie de preludio y ajuste de cuentas personal, motores de otra escritura más ambiciosa; de ahí que se los haya considerado como “escritura contra la muerte” (Ostria, “José María Arguedas” 51-53). El principal empeño de Arguedas es colmar el vacío de la hoja en blanco, tomar impulso, provocar, escribiendo, la escritura, y de ese modo aplazar la muerte, que significa también prepararse para recibirla. El miedo de enfrentar un tema que lo sobrepasa es asimismo una causa de la ideación suicida que enfrenta, y así lo expresa:

Y creo que el intento de suicidio, primero, y luego las ansias por el suicidio fueron tanto por el agotamiento –estoy luchando en un país de halcones y sapos desde que tenía cinco años– como por el susto ante el miedo de tener que escribir sobre lo que se conoce sólo a través del temor y la alegría adultos, y no en el zumbir de la mosca que uno percibe apenas el oído se forma, a través del morder conviviente del piojo en el cuero cabelludo y en la barriga, y en los millones de mordeduras a la raíz y a las ramas todavía tiernas de la suerte, que te dan hombres y ríos, grillos y autoridades hambrientas. (81)

En este fragmento, como en otros, Arguedas vuelve a aludir a la infancia lejana en cuanto tema que ha sido agotado en otros de sus libros. Estas alusiones representan también la plasmación implícita de un anhelo de recuperar el paraíso perdido, aunque ese paraíso haya sido también una suerte de infierno. Uno de los momentos autobiográficos de mayor intensidad relacionados con la infancia es el que ocupa en su totalidad la entrada del 17 de mayo de 1968 del “Primer diario”. Se trata del encuentro sexual del niño Arguedas con Fidela, una mestiza viajera de quien se decía era hechicera y llegó de paso a Huamanga, donde se hospedó en la casa en que él vivía entonces. Una noche, mientras el chico dormía en la cocina sobre una batea de amasar pan, la desconocida se acercó a él y acometió el acto que el texto describe como sigue:

no vi nada cuando Fidela me tocó el vientre y sus dedos, como arañas caldeadas, medio desesperadas, me acariciaban. Sentí como que el aire se ponía sofocado, creí que me mandaban la muerte en forma de aire caliente. Todo mi cuerpo anhelaba. Ella alzó el poncho que me cubría. (22)

La relevancia de este pasaje está en el impacto que tendrá en el presente de la escritura, es decir, en el impulso suicida del autor. No está de más señalar que la introducción de los zorros que nutre el aparato mítico de la novela viene después del pasaje dedicado a Fidela al final del “Primer diario”. La aparición repentina de los zorros rompe con el curso de la escritura diarística; sin embargo, el diálogo sostenido entre ellos es un comentario cifrado del fragmento que lo antecede:

EL ZORRO DE ARRIBA: *La Fidela preñada; sangre; se fue. El muchacho estaba confundido. También era forastero. Bajó a tu terreno.*

EL ZORRO DE ABAJO: *Un sexo desconocido confunde a esos. Las prostitutas carajean, putean, con derecho. Lo distanciaron más al susodicho. A nadie pertenece la «zorra» de la prostituta; es del mundo de aquí, de mi terreno. Flor de fango, les dicen. En su «zorra» aparece el miedo y la confianza también. (23)*

Este espacio simbólico parece ser el umbral, el lugar de la relación dialéctica entre el relato personal y la escritura de la novela, pues además de aludir a la caída del autor desde las alturas de la inocencia al mundo bajo de su pérdida, anticipa el descenso de los indios serranos a la costa de Chimbote, un descenso que tiene que ver tanto con el desplazamiento geográfico como con la corrupción física y espiritual inducida por el mundo de la industria creciente y sus excesos como, en este caso, la prostitución. Lo sexual se convierte aquí en el momento de ruptura y transición, en experiencia capaz de conjurar el choque, el encuentro de dos mundos, de dos culturas y dos lenguas distintas; al mismo tiempo resulta ser la cura temporal de la primera crisis del escritor: “En mayo de 1944 hizo crisis una dolencia psíquica contraída en la infancia y estuve casi cinco años neutralizado para escribir. El encuentro con una zamba gorda, joven, prostituta, me devolvió eso que los médicos llaman ‘tono de vida’” (7).

La infancia, por lo demás, está íntimamente vinculada, en los diarios, con la muerte mediante las abundantes descripciones de la naturaleza, la mayoría de las cuales se ajustan al estado de ánimo presente de Arguedas o tienen un aire esperanzador que las orienta al futuro. De alguna forma, para el Arguedas adulto, ya habituado a la vida de las ciudades, la naturaleza representa un modo de rescatar el pasado de su vida serrana en los Andes, ese paraíso perdido, solo recuperable mediante la escritura. Hay abundantes descripciones de paisajes, plantas y animales, a los que va ceñida cierta carga simbólica, como esa flor amarilla afelpada conocida como “zapatilla de muerto”, de la que el *huayronqo*, moscón de alas azuladas, casi negras, recoge el polen con sus patas. El recuerdo de la luz amarillenta de San Miguel de Obrajillo desata la asociación con la escena de la flor y el insecto, de modo que se convierten en transmisores de la idea de la muerte.

La exaltación de la naturaleza va de la mano con el orgullo del autor por sus orígenes humildes, de ahí que se convierta en una especie de gran libro que ha nutrido su experiencia y su sensibilidad, incluso más que la educación formal. Por eso se regodea en el recuerdo de sus juegos con los piojos, tan digno para él como cualquier otro, o con la idea de “seguir viviendo aunque no fuera sino para sentir el sol de ese pueblo y pasar los días acariciando a los perros y a los chanchitos mostrencos” (14). Hay además largos fragmentos dedicados a ciertas plantas, como el *ima sapra* o “salvajina”, esas “hojas largas en forma de hilos gruesos” (20) que penden de los



árboles de la quebrada de Ukuhuay. Estas y otras descripciones ocupan largos segmentos en los que Arguedas recrea los paisajes de las montañas de los Andes, ese territorio entrañable donde habitan los recuerdos que atizan el conflicto identitario detonador, simultánea y contradictoriamente, de su aflicción y orgullo de ser un escritor dividido entre dos mundos.

#### 4. ACOTACIÓN FINAL

Según Julio Premat, en la literatura contemporánea la naturaleza inestable de la identidad del sujeto ha precisado la adopción de estrategias para reconstruir el ser escritor: la “ficción de autor”, en cuanto relato, y la “figura de autor”, en tanto imagen. Ambas se encaminan, en conjunto o por separado, a dotar de contenido a un concepto –el de autor– que, de otro modo, se diluiría en la abstracción o acabaría por fundarse, como en otros tiempos, en meros contenidos biográficos. La escritura de una autobiografía, de memorias, de diarios o de autoficciones conlleva, invariablemente, a la autfiguración del escritor. Y es que en el proceso, quien escribe encara con frecuencia cuestionamientos a propósito de su relación con la escritura, su idea particular del ser escritor y su posicionamiento dentro del sistema literario del que le viene esa atribución.

Arguedas enfrenta en *Los zorros* las contrariedades de la identidad, se debate entre su pertenencia a dos mundos que no encuentran reconciliación, se siente excluido, o se excluye a propósito, de los escritores cosmopolitas, de los que han hecho de la escritura una profesión, y exalta con orgullo su lado indígena. Por eso, para resolver este conflicto, recurre, mediante el arte de la palabra, a la búsqueda intrincada en un pasado que se articula con el presente. En esa búsqueda consigue la escritura de una novela de tres caras (diario, novela, mito) donde la creación pura cede espacio a la exploración personal, esa mediante la cual asentará una imagen para la posteridad. Después de todo, el escritor peruano recurre a la ficción para figurarse, para de una vez por todas, fijar su ser en la inmortalidad de la obra y, por qué no, instaurar el mito del escritor provinciano con el que ganó la partida a la muerte.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- Arguedas, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Eve-Marie Fell, editor. Madrid: ALLCA XX / Fondo de Cultura Económica, 1996.
- . “Intervención en Arequipa”. *Primer encuentro de narradores peruanos. Arequipa 1965*. Lima: Casa de la Cultura, 1969.
- Barrenechea, Ana María. *Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1978.
- Barthes, Roland. “Introducción al análisis estructural de los relatos”. *Análisis estructural del relato*. Beatriz Dorriots, traductora. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1970. 9-43.
- . *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. C. Fernández Medrano, traductor. Barcelona: Paidós, 1986.
- Befumo Boschi, Liliana y Aymara de Llano. “El escritor y el hombre desde el narrador en *Los zorros...* de José María Arguedas”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 11/21-22 (1985): 173-192.
- Cornejo Polar, Antonio. “El zorro de arriba y el zorro de abajo: palabra y realidad”. *Los hervores de Chimbote en El zorro de arriba y el zorro de abajo de José María Arguedas*. Antonio Cornejo Polar, Gonzalo Portocarrero, Julio Ortega y Alberto Flores Galindo, editores. Lima: Río Santa Editores, 2006. 17-76.
- Dällenbach, Lucien. *El relato especular*. Ramón Buenaventura, traductor. Madrid: Visor, 1991.
- Fernández, Christian. “El zorro de arriba y el zorro de abajo: ficción o autobiografía”. *El Hablador* 5 (2004): 24-32. <[www.elhablador.com.zorro/htm](http://www.elhablador.com.zorro/htm)>. 5 abril 2016.
- Franco, Sergio R., editor. *José María Arguedas: hacia una poética migrante*. Pittsburgh: IILI-Serie ACP, 2006.
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Londres: Routledge, 1991.
- Lienhard, Martín. “La última novela de Arguedas: imagen de un lector futuro”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 6/12 (1980): 177-196.
- . “La ‘andinización’ del vanguardismo urbano”. José María Arguedas. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. 2ª ed. Eve-Marie Fell, editor. Madrid: ALLCA XX / Fondo de Cultura Económica, 1996. 321-332.
- . “El zorro de arriba y el zorro de abajo: resurgencia de un sistema literario alternativo”. *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura* (José María Arguedas. Indigenismo y mestizaje cultural como crisis contemporánea hispanoamericana) 128 (1992): 65-68.

- Llano, Aymara de. "Memoria, lucha y agonía: la escritura del yo". *José María Arguedas: hacia una poética migrante*. Sergio R. Franco, editor. Pittsburgh: IILI-Serie ACP, 2006. 143-166.
- Molloy, Sylvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. José Esteban Calderón, traductor. México: El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Ocampo, Catalina. "La agonía de José María Arguedas y la palabra trágica". *José María Arguedas: hacia una poética migrante*. Sergio R. Franco, editor. Pittsburgh: IILI-Serie ACP, 2006. 121-142.
- Ostria, Martín Mauricio. "Dualismo estructural y unidad textual en la narrativa de José María Arguedas". *Estudios Filosóficos* 15 (1980): 81-104.
- \_\_\_\_\_. "José María Arguedas o la escritura contra la muerte. Construcción y deconstrucción de un verosímil narrativo". *Acta Literaria* 6 (1981): 34-55.
- Premat, Julio. *Héroes sin atributos: figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Ramírez, Pedro. "De la novela autobiográfica: J. M. Arguedas". *La autobiografía en lengua española en el siglo veinte*. Lausanne: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, 1991. 153-170.
- Rivera, Fernando. "El zorro en el espejo: poética narrativa y discurso autobiográfico". *José María Arguedas: hacia una poética migrante*. Sergio R. Franco, ed. Pittsburgh: IILI-Serie ACP, 2006. 177-196.
- Vargas Llosa, Mario. "Literatura y suicidio: el caso Arguedas (*El zorro de arriba y el zorro de abajo*)". *Revista Iberoamericana* XLVI/110-111 (1980): 5-28.
- Zúñiga Ortega, Clara Luz. *José María Arguedas: un hombre entre dos mundos*. Cayambe, Ecuador: Universidad de Nariño-Ediciones Abya-Yala, 1994.

Palabras clave: José María Arguedas, autoficción, metanovela, héroe autoficcional, suicidio

Recibido: 13 mayo 2016

Aprobado: 23 agosto 2016